

OLIVER JEHL (UNIVERSITÄT REGENSBURG)

A Republic of Taste? Johan Zoffany und die Antikensammlung Charles Townleys

»Wir haben alle Verfeinerung der Freiheit zu danken«¹

>1<

Das Gemälde mit dem Titel, der nicht mehr sein will als eine hinreichend genaue Ortsangabe: *Charles Townley's Library at 7 Park Street, Westminster*, vermittelt einen lebendigen Blick auf die Sammlung, die der *Connoisseur* Charles Townley in seinen Privaträumen zusammengestellt hatte (Abb.1).²



Abb. 1: Johan Zoffany, *Charles Townley's Library, No. 7 Park Street, Westminster*, 1781–83, 1792, 1798, Towneley Hall Art Gallery & Museum

Jonathan Richardson d. Ä. hatte den Begriff des Connoisseur 1719 geprägt und in seiner Abhandlung *The Connoisseur: An Essay on the Whole Art of Criticism*³ als Leitbegriff einer im Werden begriffenen neuen Wissenschaft propagiert, die man mit dem jüngeren Begriff der Ästhetik fassen könnte. An der Schulung des eigenen Kunsturteils interessiert und als gelehriger Leser Richardsons hatte sich Townley in den Jahren zwischen 1768 und 1772 ausschließlich dem Aufbau seiner Skulpturensammlung gewidmet: Die entstandene, ungemein facettenreiche Sammlung, die auch Bronzen, Münzen und Grabmonumente, Terrakottaskulpturen und Gemmen umfasste, fand nach 1779 ihren endgültigen Aufbewahrungsort in der Londoner Park Street.⁴ Ehe die *Elgin Marbles* Anfang des 19. Jahrhunderts nach England kamen und 1816 vom British Museum angekauft wurden, galt die Sammlung Townley als die repräsentativste Sammlung antiker Skulptur in England; und die Räume, die Zoffanys Bild unserem Blick eröffnet, waren eine der Sehenswürdigkeiten Londons.⁵

>2<

Obgleich der Titel des Bildes in seiner Präzision nüchtern wirkt, zeigt die bildkünstlerische Inszenierung der Sammlung klassischer Antiken, die Charles Townley in Londons Park Street zusammentrug, nicht allein den Kreis seiner Kunstfreunde – und diese bei der Sichtung ausgesuchter Stücke der Antikensammlung, sondern einen Gestaltplan der idealen Gesellschaftsstruktur, wie sie sich in den gelehrten Kreisen der englischen Aufklärung auszubilden begann. »Conversation piece«⁶ nennt die Kunsttheorie diese Art Bilder⁷ und betitelt damit beiläufig ein vernachlässigtes Charakteristikum dieser Malerei, die dialogische Struktur, ja die »Sprache« der Bilder und den stummen Diskurs der Theorie, der sich zwischen dem Sammler und den seinigen entspannt. Philosophische Abhandlungen, die als Dialoge konzipiert waren, kannte die englische Moralphilosophie seit Shaftesbury: Diese Textsorte, die mit der Vorstellung von wissenschaftlicher Objektivität nicht recht kompatibel erscheinen mag, ermöglicht in ihrem spielerischen Charakter eine permanente Relativierung und Neubestimmung des eigenen Standorts.⁸ Dieses Vertrauen in die diskursive Macht der Kommunikation führt zugleich zur Einsicht, dass jede kommunikative Handlung dem Prinzip der Sympathie verpflichtet ist und durch die Reflexion des subjektiven ästhetischen Urteils instruiert wird. So erschien dem Zeitalter der Aufklärung das ästhetische wie politische Ideal menschlicher Kommunikation mit dieser bildgewordenen Vergesellschaftungsform der *conversation pieces* verwirklicht. Im Raum der Malerei wird das Modell der egalitären *Republic of Taste* nicht allein entworfen, sondern gewinnt konkrete Gestalt.

>3<

Der reisende Enthusiast und Rom-Pilger Charles Townley⁹ hatte in Italien damit begonnen, antike Kunstwerke zu erwerben und hierdurch den Grundstock einer der schönsten Antikensammlung Englands zu legen. In Rom, in den Erinnerungsstätten des Altertums, suchte er nach der Einlösung eines tradierten Bildes der Antike, das er sich in London durch Johan Zoffany (Abb. 2)¹⁰ bildkünstlerisch verwirklichen ließ.



Abb. 2: Johan Zoffany, *Selbstportrait*, 1775–76, British Museum

Dessen Auftraggeber zählten nicht allein zu den Spitzen der Gesellschaft, sondern zu den führenden Intellektuellen und Gelehrten der englischen Aufklärung. Zoffany war dafür gerüstet, den Anforderungen dieser Klienten zu genügen, hatte er doch gemeinsam mit dem Prinzen von Thurn und Taxis, für dessen Vater Zoffany senior in Regensburg als Hofarchitekt tätig war, Privatunterricht genossen.¹¹ Nachdem der exzellent ausgebildete Maler 1750 Regensburg verließ, ging er nach Rom, um bei Agostino Masucci (1691–1758) zu studieren. Später wurde Zoffany Schüler von Anton Raphael Mengs (1728–1779), der 1752 in Rom eingetroffen war und bis 1759 dort lebte.¹²

Zoffanys 1772 vollendetes Gemälde *Tribuna at the Uffizi* (Abb. 3)¹³, das in der Royal Academy 1780 ausgestellt worden war, hatte Townley zutiefst begeistert, so dass der Antikensammler den Künstler damit beauftragte, eine vergleichbare Ansicht seiner Sammlung in Londons Park Street anzufertigen: »Mr. Zoffany is painting, in the Stile of his Florence tribune, a room in my house«, schreibt Charles Townley in einem Brief, den er am 16. August 1781 an James Byres nach Rom schickte, »wherein he introduces what Subjects he chuses in my collection. It will be a picture of extraordinary effect and truth.«¹⁴



Abb. 3: Johan Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, 1772–1777, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II

Nur einen Monat später schrieb Townleys jüngere Schwester Cecilia: »Zoffany has here at y^e picture some days this last week, I wish much to see it finished.«¹⁵ Am 23. November 1782 berichtet der *Morning Herald* schließlich, »Zoffani [sic] is now at work on a picture, the plan of which is similar to that painted for the King, the gallery at Florence. – A group of portraits in

small whole length, and the noble collection of Mr. Townley's statues, busts & c. in the background.«¹⁶

>4<

Dieses Bild, das Zoffany mit dem Titel *A nobleman's collection* in der Royal Collection 1790 ausstellen wird, ist kein routiniert umgesetztes Auftragswerk, sondern eine Hommage an den aufgeklärten Umgang, den Townley und seine Freunde mit den Artefakten der Antike pflegten. Zoffany lädt den Betrachter dazu ein, in einen Innenraum zu blicken, der mit einer verwirrenden Zahl an Bildwerken aus Marmor, Ton und Bronze aufwartet; ein Mikrokosmos antiquarischer Gelehrsamkeit wird vor dem Auge ausgebreitet, der nicht allein einer Aussage über die abgebildeten Sammler, sondern zugleich etwas über den Geschmack und die Interessen des Künstlers aussagt. Wie Townley 1781 schreibt, wählte der Maler, Zoffany, und nicht der Auftraggeber die Antiken aus, die er abzubilden gedachte. Zahlreich müssen deshalb die Besuche des Künstlers in der Park Street gewesen sein, galt es doch die Vielzahl der Objekte nicht allein zu protokollieren, sondern zeichnerisch zu erfassen. Townley notiert so auch 1783 eine Zahlung, die er an seinen Steinmetz richtete für »moving figures for Zoffany«¹⁷.

Auf einem orientalischen Teppich, der in seiner lebhaften Musterung den Fond bildet für die edle Materialfarbigkeit der Antiken, stehen nicht nur Skulpturen in dichter Reihung, sondern ein eleganter Schreibtisch, weiß gefasste Bergèren und andere ausgesuchte Möbel französischer Provenienz. Während auf der rechten Seite das Auge an der glänzenden Mahagonioberfläche eines Sammlungsschranks entlang gleitet und durch die dichte Reihung von Büsten der Blick gleichsam in die Tiefe geführt wird, erhebt sich vor der Rückwand des Raumes ein dreiteiliger Bücherschrank, dessen subordinierende Mitte als Nische für eine Figurengruppe dient, während die Borde der Seitenteile ledergebundene Folianten tragen. Daneben öffnet sich eine Tür, die den Übergang in einen dahinter liegenden Raum bezeichnet. Dieser reiche Sammlungsraum, dessen Wände Reliefs tragen und Büsten, die auf Konsolen ruhen, wird allein durch ein Oberlicht erhellt: Diese Glyptothek ist als Bibliotheksraum des Kunstsammlers Townley erkannt worden, obgleich der reale Ort weniger Skulpturenschmuck aufwies als der gemalte Bildraum Zoffanys.¹⁸ Die Aufstellung der Skulpturen in den einzelnen Räumen des Hauses ist durch den handschriftlichen Katalog Townleys rekonstruierbar, in denen der Sammler nicht nur die Fundorte der Artefakte und ihre Entstehungszeiten notierte, sondern die neu erworbenen Objekte eintrug und so wiederholt seine Sammlung aktualisierend inventarisierte¹⁹ – eine der bedeutendsten Sammlungen antiker Skulptur in Großbritannien, die sich seit dem Tod Townleys im British Museum befindet.²⁰

Das Zentrum des Bildraums – und damit der Skulpturensammlung – nimmt jedoch kein Artefakt ein, sondern ein Lebenskünstler: der gelehrte Antiquar und Kunsthistoriker Pierre François Hugues D'Hancarville (1719–1805) aus Nancy. An einem kleinen Schreibtisch sitzend, scheint er einem Kreis Interessierter den Sinngehalt der Antiken zu erläutern, mit deren Katalogisierung er bereits 1777 beauftragt worden war.²¹ Gemeinsam mit Townley plante er außerdem eine Publikation über Antikensammlungen in England, die jedoch nicht realisiert wurde.²² D'Hancarvilles Stuhl ist leicht schräg vor den Tisch gerückt; rechts neben ihm sitzt mit überschlagenen Beinen der Hausherr, Townley, im Profil und hinter ihm, in eine Unterhaltung vertieft, stehen der Antiquar Thomas Astle (1735–1803) und Charles Francis Greville (1749–1809), der jüngere Sohn des Earl of Warwick.²³ Greville legt dabei seinen rechten Arm auf eine der Vitrinen und hinterfängt mit dieser lässigen Körperhaltung die sogenannte Klytiabüste, die auf D'Hancarvilles Schreibtisch steht und als Townleys Lieblingsobjekt innerhalb seiner eigenen Sammlung galt²⁴ – nicht nur deshalb, da er unter dem Einfluss der archäologischen Theorien D'Hancarvilles in ihr eine Iris mit Lotusblüte und damit ein Emblem der Zeugung und Fruchtbarkeit erkannte.²⁵ Greville, der sich bereits als Sammler von Mineralien einen Namen gemacht hatte und auf Vermittlung von Sir Joseph Banks zum Fellow der Royal Society gewählt worden war, hatte zu dieser Zeit eine viel beachtete Liaison mit der sechzehnjährigen Emma Hart. Obgleich der dunkel gekleidete Thomas Astle sich in den 1780er Jahren ausschließlich mit dem Manuskript beschäftigte, das einmal sein wichtigstes Buch werden sollte: *The Origin and Progress of Writing*, erhebt sich hinter ihm auf einem hohen und mit einem umlaufenden Relief geschmückten Postament eine Venusstatue, deren Abmessungen Zoffany im gemalten Bildraum so weit verringert hat, dass ihr im Sammlungsraum zwar nicht die Originalmaße eignen, sie aber das Gesamtgefüge durch ihre Überdimensionierung nicht gefährdet.²⁶ Gavin Hamilton hatte diese in England ungemein populäre Statue 1775 in Ostia entdeckt, ehe sie 1779 in London eintraf und Eingang in die Sammlung Townleys fand.²⁷ Im Vordergrund fällt eine Sphinx auf, die parallel zur Sitzfigur Townleys aufgestellt ist und wie ein steinernes Echo des Sammlers wirkt, zudem ruht hinter dem Fauteuil des Hausherrn eine Homerbüste auf einem Säulenstumpf, die allerdings nicht früher als 1782 entdeckt worden und erst in London angekommen ist, als Zoffany bereits nach Indien aufgebrochen war.²⁸ Demnach kann diese Büste, deren Bedeutung für die Erschließung inhaltlicher Bildbezüge und pikturaler Anspielungen kaum zu überschätzt ist, erst nach der Rückkehr des Künstlers nach England eingefügt worden sein. Einem Eintrag in Townleys Tagebuch zu folge, überarbeitet Zoffany die Leinwand im Juli 1798 erneut,²⁹ um im August des Jahres das *Conversation Piece* Charles Townley zum Geschenk zu machen.³⁰

Die Werke Homers lagen Townley und seinem Kreis in einer Übersetzung von Alexander Pope vor, von der James Boswell in einem Brief an Dr. Johnson schrieb, es sei »the greatest work of the kind that ever has been produced.«³¹ In einer Zeit, in der die Kunst des Altertums auch »vor dem Hintergrund antiker Demokratien und Republiken«³² zu einem normativen Ideal erhoben und in der zu verwirklichenden Kongruenz von Inhalt und Form zum Sinnbild der Aufklärung wurde, suchte der ästhetische Diskurs nach geeigneten literarischen Vorlagen: »...und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen«³³, heißt es bei Winckelmann. Homer zu verstehen, bedeutet dem 18. Jahrhundert, die Normen und Werte des griechischen Altertums verstanden zu haben – eine Gleichsetzung, die insofern nachvollziehbar ist, als die Werke Homers ein detailreiches Bild der antiken Welt entwerfen und sowohl das politische Denken als auch das Empfinden jedes einzelnen Protagonisten verdeutlichen.

>5<

Auf Townleys Schoß liegt ein aufgeschlagenes Buch, in dem er mit dem Finger eine Stelle markiert hält. Zu seinen Füßen ruht sein Hund *Kam* bäuchlings auf einem türkischen Teppich.³⁴ *Kam* war – wie Townley – ein Reisender und eine Berühmtheit seiner Zeit, hatte er doch während der dritten und letzten Expedition Kapitän Cooks als Schlittenhund gedient.³⁵ Gegenüber und im Blickfeld D'Hancarvilles liegen zwei Bücher auf dem Boden, von denen eines aufgeschlagen ist und eine illustrierte Seite mit der Darstellung einer liegenden Statue zeigt: Es handelt sich dabei, wie Vaughan erkannt hat, um den sechsten Band der *Antiquità di Ercolano eposte* von 1777 und um die Abbildung 42, die die Bronzefigur eines Trunkenen Silen zeigt.³⁶ Die Blicke und Körperhaltungen der dargestellten Personen laden dazu ein, dem Bild einen erzählerischen Zusammenhang zu unterlegen: So scheint das Gespräch der Herren im Mittelgrund des Bildes nachgeordnet zu sein, wird der Gegenstand ihrer Unterhaltung nicht eindeutig benannt – obgleich Zoffany durch die Überschneidung von Artefakt und Protagonist es so erscheinen lässt, als ob Charles Greville die Klytiabüste gleichsam umfange, blickt Thomas Astle an ihnen vorbei. D'Hancarville hingegen blickt herausfordernd, ohne jedoch seine Augen auf Townley gerichtet zu haben. Seine Lippen sind geöffnet, als habe er eine Bemerkung gemacht, von der er hofft, Townley möge sie erwidern. Dessen Blick erzählt von geistiger Anspannung. Seine ganze Konzentration richtet sich auf die Rede des Franzosen, die er mit der Stelle in seinem Buch zu belegen oder zu verwerfen sucht.

Der Antiquar D'Hancarville,³⁷ der in regem Gedankenaustausch mit Winckelmann gestanden hatte und diesen während seiner eigenen Zusammenarbeit mit Sir William Hamilton mit Zeichnungen von antiken, in Neapel entdeckten Werken³⁸ versorgte, war bereits mit einem

umfangreichen Buchprojekt antiquarischen Inhaltes in Erscheinung getreten,³⁹ bevor Townley ihn mit der Katalogisierung seiner Antiken beauftragte.⁴⁰ 1785 veröffentlichte der Franzose seine *Recherches sur L'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grèce; sur leurs connections avec les arts et la religion des plus anciens peuple connus* [...] ⁴¹, die er an den Artefakten aus der Park-Lane entwickelte. Gilt die Widmung der *Recherches*, der »Discours préliminaire«, seinem Gönner⁴², Charles Townley, lässt diese auf einen intensiven wissenschaftlichen Austausch während der Londoner Tage schließen. Darüber hinaus hatte auch Richard Payne Knight⁴³, der Sammlerfreund Townleys, in einem Brief über ein gemeinsam zu finanzierendes Buchprojekt befunden, dass »Dancarvilles [sic] Werk für alle Liebhaber der Antiken Künste und Geschichte ein Gewinn zu sein verspricht«⁴⁴. Allerdings blieben die Thesen des französischen Antiquars, die besagten, nicht nur griechische, sondern auch ägyptische und indische Artefakte basierten in ihrer ikonographischen Aussage auf einer universellen religiösen Fruchtbarkeitssymbolik,⁴⁵ ohne Einfluss auf den Fortgang archäologischer Forschung.⁴⁶ Dass der selbsternannte Baron⁴⁷ zudem des Diebstahls überführt wurde und sich einer Anklage wegen der Verbreitung von Pornographie erwehren musste, lässt erahnen, wie vielschichtig die Persönlichkeit des weitgereisten Historikers und Philologen war, der auch als Mathematiker reüssierte und sich nach einer militärischen Ausbildung schließlich erst in Neapel mit antiker Kunst zu beschäftigen begann. Die tatsächliche Aufstellung und Anbringung der Objekte in der Bibliothek lässt sich mit Hilfe einer undatierten Zeichnung, die den Raum minutiös dokumentiert, und im Abgleich mit Townleys Sammlungskatalog von 1782 rekonstruieren.⁴⁸ Zoffany hält sich nicht an die mimetisch genaue Abschilderung des Sammlungsraumes, sondern kombiniert Objekte, die für andere Räume des Hauses dokumentiert sind: So berichtet John Thomas Smith 1828, dass sich die große Venusfigur, der Faun und der Discobolus im *Dining Room*, dem Speisezimmer, befunden haben – eine aquarellierte Zeichnung William Chambers von 1794 (Abb. 4) ermöglicht einen Blick in dieses Esszimmer⁴⁹ – während im Salon, dem *Drawing Room*, die Klytiabüste stand.⁵⁰ Die Figur des Diskuswerfers im linken Vordergrund hatte Townley 1793 bei Thomas Jenkins erworben, und Zoffany fügte diese Skulptur als letztes Artefakt im Sommer 1798 in das Bild ein. Townley notiert daraufhin am 19. Juli in seinem Tagebuch, dass Zoffany »finished & varnished his picture«⁵¹.

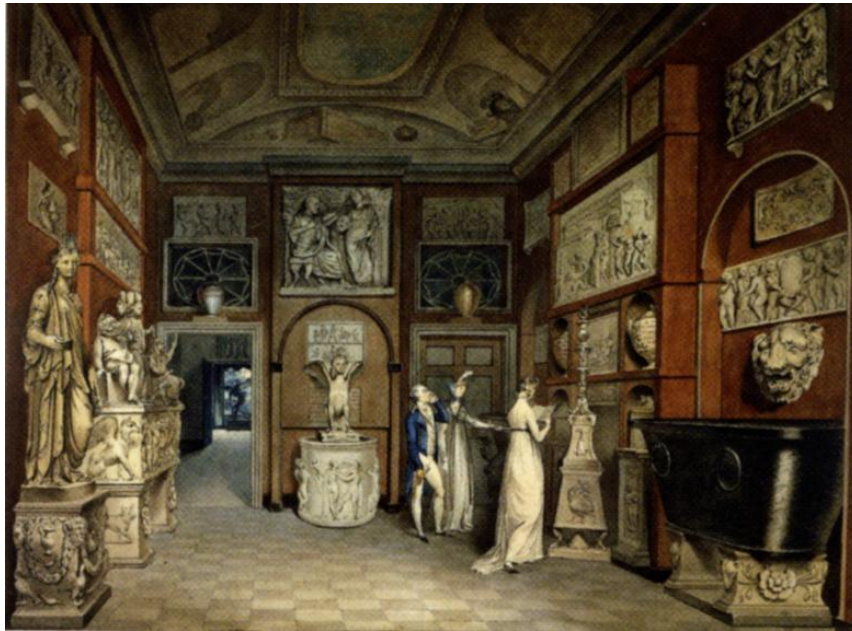


Abb. 4: William Chambers, *The Sculpture Collection of Charles Townley in the Dining Room of his House in Park Street, Westminster, 1794*, The trustees of the British Museum

Zoffany entwarf so eine Gesamtkomposition, die der spezifischen Aufstellungsweise Townleys entsprochen haben muss, hält die scheinbare Beliebigkeit der Auswahl und die Wahl prekärer Aufstellungsorte das Gesamtgefüge in einer Offenheit suggerierenden Spannung. Kunstwerke, deren Material erdschwer lastet, finden sich auf leichten Bibliotheksschränken wieder, Büsten auf unterschiedlichsten Sockeltypen beleben auf verschiedenen Höhen platziert die Wand und lassen diese zu einem Tableau humanistischer Bildung werden. Waren die zeitgenössischen Antikensammlungen einer statisch festgeschriebenen Ordnung verhaftet, vermittelt Zoffanys *Conversation Piece* den Charakter einer provisorischen Versuchsanordnung. So wurde die Sammlung Townley durch Geschenke und Erwerbungen fortwährend ergänzt,⁵² wobei die Ankäufe im Ausland und in den Londoner Auktionshäusern nicht allein antiker, vermeintlich griechischer Skulptur galten⁵³, sondern Gemälde Alter Meister, Zeichnungen und Stiche umfasste, zeigten diese nur antike Themen.⁵⁴ Dass die Artefakte zudem im Bildraum so versammelt werden, wie sie dem Künstler nie vor Augen standen, mag auch mit dem Wunsch zu erklären sein, diverse Gattungen und Materialien im idealen Bildraum festzuhalten und in der eklektischen Zusammenstellung von Marmorskulpturen und Bronzestatuetten, Reliefs, Vasen und Terrakotten den enzyklopädischen Ansatz des archäologisch versierten Sammlers Townley zu dokumentieren. Natürlich schwingt dabei auch der Wunsch mit, die Objekte häufig neu zu gruppieren und damit, gegen jede Gewöhnung, eine größere Lebendigkeit im Umgang mit den Artefakten zu bewahren: Zugleich orientiert sich Townley an den damals modernsten Skulpturenarrangements, wenn er die Park Lane dem römischen Museo Pio-Clementino anverwandelt.⁵⁵

>6<

Über das Kunstgespräch

Die Sammlung Townley war für Besucher und Künstler, die nach den Antiken zeichnen wollten, frei zugänglich. Jeden Sonntag versammelten sich Gelehrte und Freunde zum Gedankenaustausch um Townley, wobei der Präsident der Royal Academy, Sir Joshua Reynolds, und Zoffany selbst dem Kreis angehörten. Der im Bild dargestellte Politiker Charles Greville (Abb. 5)⁵⁶, der Gemälden und Zeichnungen zusammentrug, jedoch als Sammler von antiken Skulpturen und geologischer Funde Bekanntheit erlangte⁵⁷, war Neffe des Britischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, dessen Vasensammlung durch D'Hancarville wissenschaftlich erschlossen und in vier Bänden nach 1766 veröffentlicht worden war.



Abb. 5: Mezzotinto von Henry Meyer nach George Romney, *The Honourable Charles Greville* (1749–1809)

Thomas Astle, mit dem er sich im Gespräch zu befinden scheint, war Paläograph und Sammler antiker Skulpturen und Handschriften. Als Treuhänder des Britischen Museums verhalf er Townley »zur Berufung in die Society of Dilettanti«.⁵⁸ 1734 in London begründet, bestand die Society aus einem Kreis adliger und bürgerlicher Gelehrter und Kunstfreunde, »deren gemeinsames Interesse der klassischen Archäologie und der italienischen

Kunstgeschichte galt, wobei man sich durch hohe Kennerschaft auszeichnete.«⁵⁹ Der Dilettant ist jemand, der eine Tätigkeit nicht im Sinne eines Berufs, sondern aus Liebhaberei ausübt. Ohne dass mit dem Begriff des Dilettanten eine pejorative Wertung verbunden gewesen wäre, handelt es sich also um einen Amateur, dessen Verhältnis zum Gegenstand heute unter dem Verdacht des Oberflächlichen steht, für das Zeitalter der Aufklärung jedoch von zentraler Bedeutung war. Vom Italienischen *Diletante* abgeleitet, beschreibt der Begriff all jene nicht professionell Musizierende, die allein dem eigenen Vergnügen zuarbeiten und im Zeichen interesselosen Wohlgefallens musikalische Kompositionen erarbeiten.

>7<

Unverzichtbar für die Kunstbegegnung im Zeitalter Townleys war diese Form ästhetischer Praxis, die zugleich Bemühung um eine Wiederbelebung antiker Bildthemen war, die die Society of Dilettanti für die eigentlich würdigen hielt. Diese Wiederbelebung bedarf einer fortgesetzten Auseinandersetzung: So geht es in Zoffanys Gemälde um die Darstellung der Konversation, die sich in der Auseinandersetzung mit den antiken Artefakten ergibt. Ist die ästhetische Kritik und das Geschmacksurteil dabei keine Naturgabe, sondern das Ergebnis einer fortgesetzten Ausbildung perzeptiver und deskriptiver Fähigkeiten, bleiben diese Formen versprachlichter Beurteilung einem notwendig kleinen Kreis von Kennern vorbehalten. Die Beurteilung des Schönen wird zur Profession.⁶⁰ Über die Daseinsweise des *Connaisseurs*, der auf Grund von »use, practice, and culture«⁶¹ über »true judgement« verfügt, schrieb bereits Shaftesbury, dessen Verhalten sei durch »harmony and honesty«⁶² gekennzeichnet und erscheine damit als Ausdruck eines vollendeten Einklangs von Einsicht und Lebenspraxis.⁶³ Im Rahmen eines egalisierenden Diskurses, der sich auf der breiten Basis der Sympathie erhebt, entsteht im Zeitalter der Aufklärung eine Diskursgemeinschaft der *Republic of Taste*.⁶⁴ David Solkin⁶⁵ kleidete in seiner Beschreibung der englischen Gesellschaft des *Regency* die allgemeine Empfindsamkeit und gesteigerte Empfänglichkeit für ästhetische und damit implizit ethische Phänomene in das subtile Gewebebild sozialer Dependenz, in die *Tapestry of politeness*: Geschmack, Affekte und Meinungen geben ein beredtes Zeugnis der persönlichen Teilhabe an einem universalen *Common sense* ab. Die Bedeutung, welche die *Republic of Taste* der individuellen Sensibilität, dem freien Austausch aufgeklärter Meinungen und dem auf Gleichheit gegründeten Status ihrer sozial unterschiedenen Teilnehmer zumaß, ließ sie als eine egalitäre Gesellschaftsschicht erscheinen. In diesem Kontext bezeichnet die *Republic of Taste* die Idee einer im ästhetischen Diskurs real gewordenen Form egalitärer und selbstbestimmter Interaktion der besitzenden und gebildeten Klasse.⁶⁶ So wurde Charles Townley als Sohn wohlhabender katholischer Grundbesitzer in einem Jesuitenkolleg in Frankreich erzogen und lebte als Landedelmann in England, von wo er aus seine ausgedehnten Kavalirtouren durch Italien

unternahm. »Progress of mind« nennt Joshua Reynolds in seinem neunten Diskurs den Fortschritt des *elevated citizens*:

»[T]hose whom their superiority sets free from labour, begin to look for intellectual entertainments. (...) [I]t is still more necessary to the security of society, that the mind should be elevated to the idea of general beauty, and the contemplation of general truth; (...) the mind (...) obtains its proper superiority over the common sense of life, by learning to feel itself capable of higher aims and noble enjoyments.«⁶⁷

Die Diskursgemeinschaft der *Republic of Taste* war dazu freigesetzt, die ästhetische wie ethische Funktion kommunikativer Handlung zu definieren, die Rhetorik des Kunstdiskurses gleichsam zu erfinden. Die Vergesellschaftung egalitärer Besitzbürger, denen ihre pekuniäre Freiheit die Möglichkeit des interesselosen Wohlgefallens⁶⁸ erlaubt, beruht auf einer neuen, spezifischen Form von Kommunikation, die aufgrund veränderter Kommunikationsmöglichkeiten und in Abhängigkeit von tradierten rhetorischen Mustern entsteht. Obgleich Hume in seinem *Essay Of the Standard of Taste* davon ausging, dass »the general principles of taste are uniform in human nature«⁶⁹, ist das ästhetische Urteil sozial determiniert.⁷⁰ Denn im Moment intersubjektiver Verständigung sind sich die Dialogpartner, die nach »intellectual entertainments« verlangen, durch eine affektive Haltung verbunden, die im Begriff der allumfassenden *benevolence* und *sympathy* gefasst wird. Eine formale Korrektheit und systematische Brillanz vermag an Überzeugungskraft zu verlieren, wenn das definite Geschmacksurteil seine ethische und ästhetische Valenz nur unzureichend darzustellen vermag. Kritik aber, die sich einlässt auf die Haltung und Bewertung des anderen, ist nach Shaftesbury nur im Medium der *Freundschaft* möglich, »which is formed by a consent and harmony of minds, by natural esteem, and reciprocal tenderness and affection«⁷¹. Dieses als reziprok gedachte Beziehungsmuster, in welchem »der einzelne seine Naturbestimmung verwirklicht, erweist sich damit als die Voraussetzung wahrer Kritik, die nur auf Grund und um willen dieser Voraussetzung produktiv werden kann.«⁷² Mit den Kontroversen der ästhetischen wie ethischen Auffassungen verliert der Begriff der *conversation* die bis dato gültige Bedeutung der galanten Unterhaltung und modifiziert sich zu einem öffentlichen Stilideal kultivierten Meinungs Austauschs.⁷³ Die sprachliche Kultivierung der Urteilskraft, in deren Verlauf die Artefakte von unterschiedlichen Standpunkten aus beleuchtet werden, um schließlich in einem allgemeinen Urteil vereint zu sein, lässt die kommunikative Handlung als das geeignete Medium erscheinen, da in ihrem diskursiven Verlauf die subjektiven Urteile im Sinne eines allgemeinen Urteils nivelliert und neu ausgerichtet werden. Über die Praxis der Gesprächskultur hinaus macht die Diskursivierung ästhetischer Erfahrung die allgemeinen und die besonderen gesellschaftlichen Bedingungen thematisch, welche die Kultivierung der Urteilskraft betreffen. So erweist sich die kommunikative Handlung als entscheidende gesellschaftliche

Praxis, welche eine Reflexion der humanen Affektnatur und somit implizit die Kultur der ästhetischen Urteilskraft ermöglicht.

>8<

Zoffanys Bildpersonal, die »elevated citizens«, von denen Reynolds schreibt, bilden eine Art Loge, die dem Publikum die wahre Kunst vermittelt und dadurch die Kultur der Urteilskraft vorantreibt: Im Horizont von geschichtlicher Kenntnis und subjektiver Neuerung gewinnt die Kunstbetrachtung eine belangreiche Funktion, da der Aspekt der archäologischen Erfassung in der Annahme gipfelte, dass vom Ästhetischen auf die Gesamtheit von Geschichte und Gesellschaft zu schließen sei. Im Zeichen einer Utopie des Klassischen – als des im geschichtlichen Verlauf entfalteten und zugleich naturgleichen Ideals der Freiheit – ergibt sich ein archäologisches Fachgespräch, das von einem idealen Verhältnis der politischen Natur und der analogen Kunstproduktion auszugehen scheint.

Von einer Rezeption der entscheidenden Ideen Winckelmanns durch den Kreis um Charles Townley kann nach dem Erscheinen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im Jahr 1764 ausgegangen werden, da D'Hancarville und Winckelmann in Briefkontakt standen und Johann Heinrich Füssli, der Sohn des Schweizer Winckelmann-Förderers, für eine englische Übersetzung des Werks gesorgt hatte.⁷⁴ Nicht nur der ästhetische Diskurs der Zeit gerät somit in den Blick sondern auch ihr Zusammenhang mit den Ideen einer *Republic of Taste*: Als ein Gestaltplan der idealen Gesellschaftsstruktur zeigt auch die bildkünstlerische Inszenierung einer Kunstbetrachtung den Kreis der Kunstfreunde bei der Sichtung ausgesuchter Artefakte. Wenden sich die Betrachter den Skulpturen und Plastiken zu, so dient ihre aus archäologischem Interesse erwachsene Bestandsaufnahme der Anregung und Herausbildung eines subjektiven und zugleich auf allgemeine Beistimmung zielenden Geschmacksurteils: Vielleicht hat Zoffany deshalb die Farbgebung der Wände überarbeitet. Zuerst in einem gesättigten Rot gehalten, erscheinen sie heute in einem herabgestimmten, graublauen Farbton. Blickt man in den gemalten Konvexspiegel, der über dem Kamin hängt, kann man deutlich die Spiegelungen der ehemals roten Wände sehen. Diese Stelle des Bildes wurde von Zoffany im Moment der Überarbeitung vergessen, so dass die blaue Tönung der Wände als sekundäre Raumfarbe gewertet werden kann. Die farbige Gestaltung des hinterfangenden Grundes wird so nicht nur auf der Ebene der Farbwahrnehmung relevant, sondern erinnert an Goethe, der das Blau zu den Minusfarben zählte. In der sechsten Abteilung der Farbenlehre, die der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe gewidmet ist, heißt es, Blau sei die Farbe der Ferne, uns zwar anziehend, aber vor uns zurückweichend, kühl und dem Dunklen verwandt. Es scheint die einzige Farbe, die diesen Ton der Leidenschaftslosigkeit halten kann und dennoch Sehnsucht auslöst.

>9<

Sehnsucht nach was, möchte man fragen. Sehnsucht nach einer politischen Ordnung, die den Rahmen bietet für die Verwirklichung der Republic of Taste. In Zoffanys Werk tritt so seine Grundanschauung zutage, die eine Gleichsetzung von Klassizität und republikanischer Freiheit zur Voraussetzung hat.⁷⁵ Wie aber kommt man vor dem Horizont des Neoklassizismus und in der Betrachtung antiker Skulpturen auf die politische Freiheit als Bedingung der Möglichkeit künstlerischer Produktion und gesellschaftlichen Austausches? Die reine Kunstbetrachtung könnte in den Akt der Rezeption verlagert, der Betrachter zum Agenten des Bildsinns gemacht werden. Zoffany jedoch stellt die gesellschaftlichen und politischen Umstände der ästhetischen Erfahrung, die Hervorbringung des Geschmacksurteils in den Vordergrund. Der griechischen Antike, davon war die Sonntagsrunde Townleys überzeugt, eignete die Einheit von idealer Kunst und idealem Menschentum, so dass nur diejenige Kunstproduktion als vollendete gewertet werden kann, die der Darstellung eines normativen Menschenbildes verpflichtet war. Um die mit der klassischen Antike ermöglichten Ausprägungen dieser skulpturalen Idealität deduzieren zu können, betrachtet Winckelmann die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der attischen Demokratie als grundlegende Bedingung. Die in diesem gesellschaftlichen Klima freiheitlicher Ordnung entstandene Kunst hatte als Ausdruck wie Darstellung des idealen Menschen zu gelten: eine unmittelbare Evidenz des Kunstwerks, welche die Kongruenz von Kunst und Menschenbild beförderte. Hatte Winckelmann wiederholt betont, »wie tief er von der (...)Erfahrung bewegt war, daß sich die Kenner und Liebhaber der Antiken in der *Villa Albani* wie in einer hierarchielosen Zone freien Austausches bewegten (...)«⁷⁶, so adelt ein unerwartet freier Geist auch die Kunstbegegnung im Haus an der *Park Lane*. Für die Erneuerung des sittlichen Lebens aus dem Schönheitsverlangen war die *Republic of Taste* auf kommunikative Handlung als Interaktion freier Intellektualität angewiesen, um die assoziative Begegnung mit antiker Kunst zu verbalisieren.⁷⁷ War die antike Idealität dem englischen Publikum durch die Skulpturensammlungen eröffnet worden, so wird Charles Townley darüber hinaus in bildimmanenten Bezug zur republikanischen Freiheitsidee gesetzt: Hinter seiner Bergère lehnt das klassische Symbol der Freiheit an einer marmornen Säule – eine moderne Gestaltung jenes antiken Freiheitshutes, von welchem Valerian⁷⁸ schreibt, er bedeute die *Libertas Publica*. Damit wird innerhalb des Bildraums auf eine ikonographische Tradition rekurriert, die sich aus der römischen Geschichtsschreibung herleitet.⁷⁹ Die Autonomie des zeitgenössischen Kunstwerks deklamiert die Parolen der auf Winckelmann zurückgeführten republikanischen Freiheit. Zoffany löste damit auf subtile Weise den Zusammenhang zwischen Schönheit und Freiheit ein, da er, mit dem ikonographischen Verweis auf die *Libertas Publica*, der Darstellung klassischer Idealität die freiheitliche Ordnung der *Republic of Taste* zur Seite stellte.⁸⁰ Winckelmanns Grundsatz von

republikanischer Freiheit und Menschlichkeit, die für ihn die Voraussetzung und Grundlage der klassischen Kunst bildete, hält Einzug in den bildkünstlerisch antizipierten Raum bürgerlicher *Freiheit und Gleichheit*. Die klassische, reine Idealität des Schönen, die in der Rezeption nachvollzogen werden sollte, wird ergänzt durch ein Verständnis dafür, dass die Forderung nach politischer Freiheit und republikanischer Gesinnung als notwendige Voraussetzung für die Hervorbringung der Kunstwerke, deren Rezeption und der anschließenden Kommunikation über das erlangte Geschmacksurteil verstanden werden soll.⁸¹ Was sich innerhalb eines hierarchielosen, auf einem egalitären Gesellschaftsmodell beruhenden Innenraum als ein freier Umgang mit dem klassischen Kanon wahrnehmen lässt, stützte sich jedoch auch auf die Neubestimmung des Verhältnisses von ästhetischer Norm und schöpferischer Freiheit, von Vernunft und Einbildungskraft. Nur diese Form ästhetische Erziehung kann den Menschen zum freiwilligen Respekt vor fremder Freiheit bewegen und seine Selbstliebe in ein Gefallen an der gelebten Form verwandeln. Der als Neoklassizismus beschriebene Rückgriff auf Formen und Inhalte des Altertums ist so nicht allein ein diskursiver Läuterungsprozess, er dient nicht nur der Kanonisierung des Idealschönen, als dem akademischen und damit sozialgeschichtlich elitären Dogma der »edlen Einfalt und stillen Größe«, sondern zielt in die subkutanen Schichten einer Gesellschaft, die sich einem perfektiblen Menschenbild verschrieben hat: Vom antiken Beispiel aus zu seiner Selbstbestimmung zu finden, ist nicht allein dem *elevated citizen* ins Stammbuch geschrieben, sondern aller Dilettanten Ziel. Mit Winckelmann richtet sich die ästhetische Erziehung des Menschen auf ein neues Gemeinwesen, das den Einzelnen aus seiner Vereinzelung herausführt und ihm im öffentlichen Geschmacksdiskurs eine Stimme gibt, die im Chor subjektiver Urteile nach objektiver Verständigung und Anerkennung rufen: So zeigt die ästhetische Erziehung dem Menschen den Weg in eine empfindsam gestimmte Gesellschaft, womit das antike Artefakt und seine kommunikative Vermittlung fortan als Instrument der Geschmacksbildung in Freiheit zu dienen, folglich in möglichst breit gestreuter Weise an ihr Publikum zu gelangen hat. Aus einem Werk wie Zoffanys *Interieur* empfängt das erfahrende Subjekt nicht einfach politische Botschaften. Im Zeichen ästhetischer Erziehung wird deutlich, dass jeder einzelne die Bedeutungszusammenhänge selbst gewärtigen und damit herstellen muss. Erst so aber erfährt sich der Betrachter als verstehendes und damit als ethisches Subjekt. Dadurch, dass der klassizistische Diskurs die ästhetische Erfahrung letztlich zu einer besonderen Erfahrung erklärt, in der sich die Bereiche von theoretischer und praktischer Vernunft verschränken, wird sichtbar, dass das ästhetische erfahrende Subjekt, der wahrhaft sehende Mensch Ziel und Ausgangspunkt klassizistischer Kunst ist.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Johan Zoffany, *Charles Townley's Library, No. 7 Park Street, Westminster*, 1781–83, 1792, 1798, Öl auf Leinwand, 123,5 x 99,5 cm, Burnley Borough Council, Towneley Hall Art Gallery & Museum, aus: Johan Zoffany Ra, *Society Observed*, hrsg. von Martin Postle, Yale University Press 2011, S. 39.

Abb. 2: Johan Zoffany, *Selbstportrait*, 1775–76, Schwarze Kreide auf weißem Papier, oval, 30,5 x 28 cm, British Museum, Departement of Prints and Drawings 1927, 0419.1, aus: Johan Zoffany Ra, *Society Observed*, hrsg. von Martin Postle, Yale University Press 2011, Frontispiz.

Abb. 3: Johan Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, 1772–1777, Öl auf Leinwand, 123,5 x 155 cm, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II., aus: Johan Zoffany Ra, *Society Observed*, hrsg. von Martin Postle, Yale University Press 2011, S. 230.

Abb. 4: William Chambers, *The Sculpture Collection of Charles Townley in the Dining Room of his House in Park Street*, Westminster, 1794, 39 x 54 cm. The trustees of the British Museum, aus: Johan Zoffany Ra, *Society Observed*, hrsg. von Martin Postle, Yale University Press 2011, S. 242.

Abb. 5: Mezzotinto von Henry Meyer nach George Romney, *The Honourable Charles Greville* (1749–1809), Öl auf Leinwand, 74 x 62 cm, National Trust, Calke Abbey, Ticknall, Derby, aus: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw191534/Charles-Francis-Greville?LinkID=mp50890&role=sit&rNo=0>, National Portrait Gallery

1 Anthony Earl of Shaftesbury, *Der gesellige Enthusiast. Philosophische Essays*, hrsg. v. Karl Heinz Schwabe, München, Leipzig, Weimar 1990, S. 326.

2 Johan Zoffany, *Charles Townley's Library, No. 7 Park Street, Westminster*, 1781–83, 1792, 1798, Öl auf Leinwand, 123,5 x 99,5 cm, Burnley Borough Council, Towneley Hall Art Gallery & Museum. Provenienz: Als Geschenk von Zoffany an Charles Townley übergeben, wird das Bild schließlich an den dritten Lord O'Hagan vererbt, der es am 19. Mai 1939 bei Christie's versteigern ließ. Erworben durch die Burnley Corporation.

3 Jonathan Richardson, *Two Discourses*, I: The Connoisseur: An Essay on the Whole Art of Criticism as it relates to Painting..., II: A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur, London 1719; vgl. Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 Bde., Bern 1974–1984, hier: Bd. I: 1700–1750, Bern 1974, S. 655.

4 Gerard Vaughan, »Reflections on Charles Townley and his Friends«, in: *Apollo* 144 No. 147 (November 1996), S. 32–35, hier: S. 32.

5 Wie Christine Lerche bemerkt, verdeutlicht »eine nahezu zeitgenössische Katalogisierung der Skulpturen, die sich in Townleys Haus befanden«, die »Bedeutung der Sammlung für das englische Connaissanceurum der Zeit«: Christine Lerche, *Painted Politeness. Private und öffentliche Selbstdarstellung im Conversation Piece des Johann Zoffany*, Weimar 2006, S. 477 Anm. 549; Vicky Coltman, »Representation, replication and collecting in Charles Townley's late eighteenth-century library«, in: *Art History*, April 2006, vol. 29, issue 2, S. 304–324; Vicky Coltman, *Fabricating the Antique: Neoclassicism in Britain 1760–1800*, Chicago, London 2006, S. 19, S. 22, S. 54–55, S. 165–172, S. 182–183, S. 188, S. 196; Vicky Coltman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760*, Oxford 2009, S. 164–171; Penelope Treadwell, *Johan Zoffany: Artist and Adventurer*, London 2009, S. 256, S. 321–325, S. 396.; Mary Webster, *Johan Zoffany*, New Haven, London 2011, S. 419–443.

- 6 Mario Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971; Sacheverell Sitwell, *Conversation Pieces. A Survey of English Domestic Portraits and their Painters* [1936], London 1969:
- 7 Vgl. Michaela Braesel, »George III. und der politische Nutzen des Conversation Piece. Die Wahrnehmung einer Gattung zwischen Informalität und Herrscheranspruch«, in: Stephan Albrecht, Michaela Braesel, Sabine Fastert, Andrea Gott dang, Gabriele Wimböck (Hg.), *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Wahrnehmungskonventionen*, München 2008, S. 64–81, hier: S. 66.
- 8 Valeska von Rosen, »Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog. Zu einer vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung«, in: Dies., Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2003, S. 317–336, hier: S. 323.
- 9 Townley unternahm drei ausgedehnte Reisen durch Italien – so von 1767–1768, 1771–1774 und 1776–1777. Andrew Wilton, Ilaria Bignamini (Hg.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, (Ausstellungskatalog, Tate Gallery), London 1996, Kat. 213–215.
- 10 Johan Zoffany, *Selbstportrait*, 1775–76, Schwarze Kreide auf weißem Papier, oval, 30,5 x 28 cm, British Museum, Departement of Prints and Drawings 1927, 0419.1.
- 11 Johan Zoffany wurde als »Johann Joseph Zauffaly« 1733 in Frankfurt am Main geboren. Er war der Sohn des aus Böhmen stammenden Franz Zauffaly, der ursprünglich zum Möbelbauer bestimmt, Hofarchitekt des Fürsten von Thurn und Taxis wurde. Zoffanys erster Frau, Maria Juliana Antonia Eiselein, zufolge, verfügte der Maler über ausgeprägte Lateinkenntnisse. Vgl. hierzu Ulrich Thieme, Friedrich Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXXVI, Leipzig 1947, S. 544–546. Joseph Farringtons (1747–1821) Berichten verdanken wir den vielleicht ausführlichsten Blick in das Leben des Künstlers, den Oliver Millar ausführlich zitiert. Oliver Millar, *Zoffany and His Tribuna. Studies in British Art*, London 1966, S. 37–39.
- 12 »His talent is representing natural humour: I look upon him as a Dutch painter polished or civilized.« Horace Walpole, letter to Sir Horace Mann, 12. November 1779, in: The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence, hg. v. W. S. Lewis, Bd. 24, New Haven 1967, S. 527. Mengs begann im Jahr 1754 an der *Accademia Capitolina* zu lehren, und während dieser Zeit wurde sein Haus ein Treffpunkt deutscher Künstler, nicht nur, um sich dort zu begegnen, sondern auch nach der Sammlung von Gipsen zu zeichnen, die Mengs seinen Schülern und Freunden zu Studienzwecken zur Verfügung stellte. Die häusliche Situation Mengs sind durch die Briefe seines »Schülers«, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dokumentiert. T. Pelzel, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, New York 1979, S. 52–70 und S. 173–182.
- 13 Johan Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, 1772–1777, Öl auf Leinwand, 123,5 x 155 cm, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II.
- 14 Zitiert nach Andrew Wilton, Ilaria Bignamini (Hg.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Kat. Ausst. Tate Gallery, London 1996, Kat. 215.
- 15 Zitiert nach Mary Webster (Hg.), *Johan Zoffany 1733–1810*, Ausstellungskatalog, National Portrait Gallery, London 1976, S. 72.
- 16 Zitiert nach Martin Postle (Hg.), *Johan Zoffany RA. Society observed*, New Haven, London 2011, S. 242
- 17 Webster 2011, S. 439.
- 18 Webster 1976, Kat. 95.
- 19 Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, London 1985, S. 7.
- 20 Gerard Vaughan, »The Townley Marbles at the British Museum«, in: *Apollo* 119 (Mai 1984), S. 381–382.
- 21 Brian F. Cook, »The Townley Marbles in Westminster and Bloomsbury«, in: *British Museum Yearbook* II (1977), S. 34–78.
- 22 Gerard Vaughan, »Reflections on Charles Townley and his friends«, in: *Apollo* 144 (November 1996), S. 32–35, hier: S. 32.
- 23 Horace Walpole nennt in seinem Katalog zur Ausstellung der Royal Academy 1790 die vier Dargestellten. William T. Whitley, *Artists and their Friends in England 1700–1799*, 2 Bde., London 1928; repr. New York 1968, hier: Bd. 2, S. 397.) Auf Wunsch des Malers, hatte Townley bereits vor Walpoles Katalogeintrag eine Liste angefertigt, die alle auf Zoffanys Bild dargestellten Personen und Objekte benennt. Mary Webster, »Zoffany's Painting of Charles Towneley's Library in Park Street Westminster«, in: *Burlington Magazine* 106 (Juli 1964), S. 316–321, hier: S. 320–321.
- 24 Webster 1964, S. 318.
- 25 Michael Clarke, Nicholas Penny (Hg.), *The Arrogant Connoisseur. Richard Payne Knight 1751–1824*, Manchester 1983, Kat. 89.

- 26 Wolfgang Ernst, »Frames at Work. Museological Imagination and Historical Discourse in Neoclassical Britain«, in: *Art Bulletin* 75 (1993), S. 481–496, hier: S. 488.
- 27 Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1981, S. 68. Unter den zahlreichen Skulpturen sind eine Bacchus- und Ampelus-Gruppe in einer Nischenaussparung des Bibliothekschranks, eine Discobolusfigur und eine Athene mit restauriertem Helm und Brustpanzer zu nennen. Siehe hierzu die Sammlungslegende Townleys. Abgedruckt in Webster 1964, S. 320.
- 28 Vaughan 1996, S. 32.
- 29 Der Ankauf der Figur des Discobolus, die London erst 1794 erreichte, war für den Sammler Anlass genug, diese nachträglich in das Bild einfügen zu lassen. Zoffany selbst beschreibt die erneute Auseinandersetzung mit dem Sammlungsbild mit den Worten, er habe die betreffende Stelle »entirely repaint[ed]«. Vaughan 1996, S. 35.
- 30 Wilton, Bignamini 1996, Kat. 215.
- 31 James Boswell, *Boswell's Life of Johnson*, hg. v. George Birkbeck Hill, 6 Bde., Oxford 1934–1950, hier: Bd. III, S. 257; vgl. hierzu: Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, hg. v. George Birkbeck Hill, 3 Bde., hier: Bd. III: Life of Pope, Oxford 1905, S. 240.
- 32 Ursula Peters, »Rom zur Zeit Thorvaldsens Ankunft«, in: Gerhard Bott, Heinz Spielmann (Hg.), *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Nürnberg 1991, S. 157–187, hier: S. 158.
- 33 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, zweyte vermehrte Auflage, Dresden, Leipzig 1756, S. 5.
- 34 Vaughan 1996, Anm. 6.
- 35 Webster 2011, S. 439.
- 36 Vaughan 1996, S. 161 und S. 34; Coltman 2006, S. 54–55.
- 37 Pascal Griener, *The Function of beauty. The Philosophes and the social dimension of art in late eighteenth century France, with particular regard to sculpture*, Oxford 1990.
- 38 Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, III, Berlin 1954, 247; Brief vom 8. April 1767.
- 39 Es handelt sich dabei um die Aufnahme der Vasensammlung des Britischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, die in vier Bände nach 1766 veröffentlicht worden waren.
- 40 Pierre François Hugues D'Hancarville, »A Catalogue of the Ancient Marbles in Park Street Westmt. The places where they found and where they were bought«, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Townley MSS 65c.
- 41 Pierre François Hugues D'Hancarville, *Recherches sur L'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grèce; sur leurs connections avec les arts et la religion des plus anciens peuple connus [...]*, 3 Bde., London 1785.
- 42 D'Hancarville befand sich wiederholt im Schuldgefängnis und war des Öfteren auf die Unterstützung wohlhabender Gönner angewiesen (Brian F. Cook, *The Towneley Marbles*, London 1985, S. 30–37, hier: S. 30). Interessanterweise stellte seine finanzielle Unterstützung durch Townley eine emotionale Hypothek für ihn dar – wie er in einem Brief an Richard Payne Knight ausführt. Francis Haskell, »Adventurer and Art Historian: The Baron d'Hancarville«, in: *Country Life* (02.04.1987), S. 100–102, hier: S. 102.
- 43 Peter Funnell, »Visible Appearances«, in: Clarke, Penny 1982, S. 82–92.
- 44 Undatierter Brief Richard Payne Knights an Charles Townley; zitiert nach Francis Haskell, *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, Köln 1990, S. 81.
- 45 Colette Crossman, »Priapus in Park Street: Revealing Zoffany's Subtext in Charles Townley and Friends«, in: *British Art Journal*, VI, no. 1, Spring 2005, S. 71.
- 46 Peter Funnell, »The Symbolic Language of Antiquity«, in: Clarke, Penny 1982, S. 50–64; Webster 1964, S. 318. Francis Haskell, »The Baron d'Hancarville: An Adventurer and Art Historian in Eighteenth-Century Europe«, in: Edward Chaney, Neil Richie (Hg.), *Oxford, China and Italy. Writings in Honour of Sir Harold Acton on his Eightieth Birthday*, London 1984, S. 177–191.
- 47 Sein Geburtsname lautete schlichter »Hugues«. Cook 1985, S. 30.
- 48 Vgl. hierzu Lerche 2006, S. 447. Cook 1985, S. 34–35 und Abb. 32.
- 49 William Chambers, *The Sculpture Collection of Charles Townley in the Dining Room of his House in Park Street*, Westminster, 1794, 39 x 54 cm, The trustees of the British Museum. Vgl. Hierzu Jason M. Kelly, *The Society of Dilettanti, Archaeology and Identity in the British Enlightenment*, New Haven, London 2009, S. 249.
- 50 John Thomas Smith, *Nollekens and his Times*, London 1828, S. 166–167.
- 51 Webster 2011, S. 434.
- 52 Jeremy Howard, »Mr Townley's Famous Marbles«, in: *The Antique Collector* 3 (1985), S. 70–75, hier: S. 70.

- 53 Erst nachdem die Elgin Marbles nach dem Ankauf durch das British Museum 1816 untersucht worden waren, erkannte die Fachwelt in den Townley-Skulpturen keine Originale des 5. Jahrhunderts mehr, sondern nunmehr römische Kopien, die sich in das 1. und 2. Jahrhundert v. Chr. datieren ließen. Webster 1964, S. 319.
- 54 Wilton, Bignamini 1996, Kat. 313–315.
- 55 Vaughan 1996, S. 34.
- 56 George Romney, *The Honourable Charles Greville* (1749–1809), Öl auf Leinwand, 74 x 62 cm, National Trust, Calke Abbey, Ticknall, Derby.
- 57 Wilton, Bignamini 1996, Kat. 215.
- 58 Lionel Cust, *History of the Society of Dilettanti*, London 1914; Lerche 2006, S. 446. Whitley [1928] 1968, Bd. 2, S. 90–91.
- 59 Peter-Klaus Schuster, »Flaxman der Abgott aller Dilettanten. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen«, in: Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle: *John Flaxman. Mythologie und Industrie*, hg. v. Werner Hofmann (Kunst um 1800), München 1979, S. 32–36, hier: S. 32.
- 60 Wolfgang H. Schrader, *Ethik und Anthropologie in der Englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-Theorie von Shaftesbury bis Hume*, Hamburg 1984 (Studien zum 18. Jahrhundert; Bd. 6), S. 128.
- 61 Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In Three Volumes*, o. O. 1711, hier: Vol. II: *An Inquiry concerning Virtue and Merit, The Moralists*, S. 257.
- 62 Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, hier: Vol. I: *A Letter concerning Enthusiasm, Sensus Communis, Soliloquy*, S. 136.
- 63 Insofern entspricht die Gentelman-Existenz der des Philosophen; denn »Tis not wit merely, but a temper which must form the well-bred man. In the same manner, 'tis not head merely, but a heart and resolution which must complete the real philosopher«, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In Three Volumes*, o. O. 1711, hier: Vol. II: *An Inquiry concerning Virtue and Merit, The Moralists*, S. 255.
- 64 Anno Ortmeier, *Taste und Imagination. Untersuchungen zur Literaturtheorie Joseph Addisons* (Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft, hg. v. H. Mainusch und E. Mertner, Bd. 8), Frankfurt am Main, Bern 1982, S. 7, S. 10.
- 65 David H. Solkin, *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England* (Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press), New Haven, London 1992.
- 66 Nehama spricht von der Exklusivität der Republic of Taste und fordert, dass mit dieser Konzeption, »[t]he idea that the arts are the province of a small and enlightened part of the population« (Alexander Nehamas, Plato and the Mass Media, in: *The Monist* 71/2 [1988], 224) benannt sei.
- 67 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hg. v. Robert R. Wark, New Haven, London 1997, hier: Discourse IX, October 16, 1780, S. 170. Diese Analogiesetzung von sozialer Zugehörigkeit und intellektuellem Vermögen führt dazu, dass Reynolds die Befähigung »to abstract from the particular to the general« als grundlegend für das Gelingen jeglicher ästhetischen Erziehung ansieht, die reziprok die Fundamente der Gesellschaft zu bestärken vermag. »(...) [e]levates citizens' minds, helping them overcome differences between their private interests and individual ways of seeing by leading them toward a consensual apprehension of the world at the fundamental level of perception itself. Reynolds implies that the promotion among a select group of citizens of a cohesive community of vision or taste, a civic humanist art, contributes to the security of society. That security depends on solidarity among the governing elite to resist to those who, because their labour confines their views to sense gratification and private interest, are a constant danger to the state.« Elizabeth A. Bohls, »Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics«, in: Paul Mattick, Jr. (Hg.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge 1993, S. 16–51, hier: S. 21–22.
- 68 Der Begriff des interesselosen Wohlgefallens ist hier im Sinne Eagletons (»Only those with an interest can be disinterested.«) gebraucht. Terry Eagleton, *The Function of Criticism*, London 1984, S. 16.
- 69 David Hume, »Of the Standard of Taste«, in: Ders., *Essays Moral, Political, and Literary*, Oxford 1963, S. 249.
- 70 Vgl. Richard Shusterman, »Of the scandal of taste: social privilege as nature in the aesthetic theories of Hume and Kant«, in: Mattick 1993, S. 96–120, hier: S. 97.

71 Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. In Three Volumes, o. O. 1711, Vol. I: A Letter concerning Enthusiasm, Sensus Communis, Soliloquy, S. 67. Diese Freundschaft erfordert jedoch »the love of mankind«, denn: »[T]o be a friend to any one in particular«, »'twas necessary to be first a friend of mankind« (Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. In Three Volumes, o. O. 1711, Vol. II: An Inquiry concerning Virtue and Merit, The Moralists, S. 40-41).

72 Wolfgang H. Schrader, *Ethik und Anthropologie in der Englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-Theorie von Shaftesbury bis Hume*, Hamburg 1984 (Studien zum 18. Jahrhundert; Bd. 6), S. 36 Anm. 85; Ian Watt, *Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung*, Frankfurt am Main 1974, S. 56.

73 Dieter A. Berger, *Die Konversationskunst in England 1660–1740. Ein Sprechphänomen und seine literarische Gestaltung*, München 1978, S. 10.

74 Johann Joachim Winckelmann, *Reflections on Painting and Sculpture of the Greeks*, trans. By H. Fuseli, London 1765; vgl. hierzu Norbert Miller, »Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert«, in: Thomas W. Gaethgens (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann: 1717–1768*, Hamburg 1986 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert; Bd. 7), S. 239–265, hier: S. 242.

75 Max L. Baeumer, »Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhundert«, in: Gaethgens 1986, S. 195–221, hier: S. 199.

76 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2000 (1993), S. 87.

77 D'Hancarvilles Ansicht über antike Kunst lässt diese Möglichkeit der freien Begegnung evident werden: »Auf Grund des Einflusses, den die Jahrhunderte insgeheim auf den Geist ausüben, berühren sie sich und rücken zusammen, ungeachtet der Zeiträume, die sie voneinander trennen.« (D'Hancarville), *Collection of (...) Antiquities from the Cabinet of the Hon.ble William Hamilton*, III, Neapel 1776, S. 32.

78 Unter dem Stichwort *De Pileo* findet sich bei Valerian folgende Erläuterung: »Quod vero in alterius Bruti numismatis cernere est pugiones duos adiecto pileo, Dion ex hoc Brutum & Cassium patriae liberatores indicari dicit. Nam pugio caedem patratam omnio significat, pileus vero libertatem.« Valerian MDLXXV, S. 293–294.

79 In der 1550 erschienen Ausgabe der Werke Alciatis zeigt das Emblem der *Respublica liberata* als Icon einen Pileus, den die römischen Sklaven beim Akt ihrer Freilassung erhielten. Vgl. Desiderius Erasmus, *Adagiorum Chilia...*, Basel 1551, II, 1, XXVII: »Ad pileum vocare«.

80 Dass man Zoffany ein solch intellektuelles Vergnügen an subtilen Bildfindungen und thematisch komplexer Ausrichtung durchaus zutrauen darf, liegt nicht nur an seinen versierten Spielen mit christlicher Ikonographie, sondern auch an seinem humorvoll bissigen Umgang mit seinen Zeitgenossen. Vgl. hierzu Michael Watson, »Zoffany as punster and prankster: Some comments on his David with the head of Goliath«, in: *Art bulletin of Victoria. The annual journal of the National Gallery of Victoria* 36 (1995), S. 7–14, bes. S. 11.

81 Vgl. Baeumer 1986, S. 198.